

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

ELAINE BARBOSA LINO

**BORDANDO TELAS:
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA E OBRA DE MARIA AUXILIADORA NO
CONTEXTO DE RESISTÊNCIAS.**

**GUARULHOS
2018**

ELAINE BARBOSA LINO

**BORDANDO TELAS:
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA E OBRA DE MARIA AUXILIADORA NO
CONTEXTO DE RESISTÊNCIAS.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em História da Arte
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Arte, Gênero e Cultura
popular
Orientação: Ilana Seltzer Goldstein

**GUARULHOS
2018**

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Lino, Elaine Barbosa.

Bordando telas : um estudo da trajetória e obra de Maria Auxiliadora no contexto de resistências. / Elaine Barbosa Lino. Guarulhos, 2018. 58 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado/Licenciatura/Especialização/Mestrado/Doutorado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientação: Ilana Seltzer Goldstein. Coorientação: Angela Brandão.

1. Arte popular. 2. Cultura popular. 3. Arte e gênero. 4. Maria Auxiliadora da Silva. I. Goldstein, Ilana Seltzer. II. Trabalho de conclusão de curso (graduação em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. III. Bordando telas : um estudo da trajetória e obra de Maria Auxiliadora no contexto de resistências.

Elaine Barbosa Lino
Bordando telas:
um estudo da trajetória e obra de Maria Auxiliadora no contexto de resistências.

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em História da Arte
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Arte, Gênero e Cultura
popular

Aprovação: ____/____/____

Profª. Dr. Ilana Seltzer Goldstein
Universidade Federal de São Paulo

Profª. Dr. Angela Brandão
Universidade Federal de São Paulo

Dedico este trabalho de conclusão de curso às
mulheres inspiradoras da minha vida: aquelas
com quem convivi, trabalhei, aprendi, sobre
quem li e estudei. Mas sobretudo, à minha mãe
Eunice Aparecida e à minha avó Isaura
Aparecida, que não está mais aqui, pelo
exemplo de força e resistência. Tentaram me
ensinar costura, bordado e crochê. Falhei nesse
aprendizado, mas enriqueci meu afeto e olhar
sobre a arte.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora Ilana Goldstein, pela generosidade, compreensão e sensibilidade com que me orientou desde o início da construção deste trabalho de conclusão de curso. Também deixo meu agradecimento especial à professora Ângela Brandão, por tão gentilmente aceitar lê-lo e avalia-lo nesse momento do ano tão atribulado. A todo corpo docente do curso de História da Arte da UNIFESP, que me ensinou tantos novos pontos de vistas sobre a arte, a cultura e, consequentemente, sobre o mundo.

À Cristiane Pinheiro e Erica Ishikawa, que foram fundamentais nessa jornada de graduação: minhas colegas fiéis e amigas de carona, de coxinha de 1 real, de crises pessoais, de risadas e desabafos, de trabalhos em grupo e, sobretudo, de muita cumplicidade. Agradeço por me incentivarem e acreditarem em mim, muitas vezes, mais do que eu mesma acreditei.

Agradeço à toda a minha família por me aceitarem assim como sou, mas, sobretudo, à minha irmã Silvana - minha fada madrinha e melhor amiga - que sempre me incentivou a perseguir meus sonhos (e financiou os meus jantares na época do cursinho). Aos meus sobrinhos, Lucas e Melina, por me mostrarem a intensidade dos momentos simples, me amarem e me permitirem fazer parte de suas vidas. *Para los corazones unidos, la distancia es una mera cuestión de perspectiva.*

Por fim, agradeço ao meu companheiro Bruno pelas noites me esperando no ponto de ônibus e na saída do metrô, e por todo o apoio ao longo da graduação - desde aquele primeiro dia de matrícula, em 2013.

Viver é uma tarefa urgente.
Resistiremos!

RESUMO

O trabalho propõe um estudo sobre a trajetória de vida de Maria Auxiliadora da Silva, com base em investigações sobre cultura popular e questões que envolvem arte e gênero. O objetivo é analisar a relação e impactos dessas investigações na produção artística da pintora e mostrar os traços de resistência, tanto no âmbito social quanto no artístico, contidos em sua produção, uma vez que - sendo mulher, negra e proveniente das camadas populares - a artista conseguiu certo reconhecimento em um contexto social pouco diverso e discriminatório.

Palavras-chave: Arte popular. Cultura popular. Arte e gênero. Maria Auxiliadora da Silva.

ABSTRACT

This work proposes a study on the life trajectory of Maria Auxiliadora da Silva, based on research on popular culture and issues involving art and gender. The objective is to analyze the relation and impacts of these investigations in the artistic production of the painter and to show the traces of resistance, both in social and artistic scope, contained in her production, once she - being a woman, black and coming from the popular strata - the artist has gained recognition in a diverse and discriminatory social context.

Keywords: Folk art. Popular culture. Art and genre. Maria Auxiliadora da Silva

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 AS NOÇÕES DE "CULTURA" E "CULTURA POPULAR" | 10 |
| 2.1 O QUE É CULTURA? | 10 |
| 2.1.1 A HERANÇA CULTURAL E A RESISTÊNCIA AO QUE FOGE AOS PADRÕES. | 10 |
| 2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA POPULAR. | 12 |
| 2.2.1 QUESTÕES POLÍTICAS. | 14 |
| 2.2.2 TRADIÇÃO | 15 |
| 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E GÊNERO A PARTIR DOS ESTUDOS SOBRE CULTURA. | 16 |
| 3.1 CADÊ ELAS? | 16 |
| 3.1.1 O PAPEL DA CULTURA NA DIFERENÇA ENTRE OS SEXOS. | 16 |
| 3.2 A RESPOSTA FEMINISTA. | 17 |
| 3.3 ONDE ESTÃO AS MULHERES CÂNONES? | 20 |
| 4 MARIA AUXILIADORA: HISTÓRIA DE VIDA E MEMÓRIAS. | 23 |
| 4.1 OS ANCESTRAIS E A FAMÍLIA SILVA | 23 |
| 4.2 INSERÇÃO NO SISTEMA DAS ARTES | 25 |
| 4.3 A ARTISTA EM EVIDÊNCIA. | 26 |
| 5 A OBRA: TÉCNICA E POÉTICAS. | 31 |
| 5.1 TÉCNICA | 32 |
| 5.2 PINTURA E RESISTÊNCIA. | 33 |
| 5.3 BORDANDO TELAS | 38 |
| 5.4 A CIDADE, O CAMPO E AS FLORES | 41 |
| 5.4.1 O COTIDIANO | 41 |
| 5.4.2 AS FLORES | 45 |
| 5.4.3 A TRISTEZA | 49 |
| 5.5 SONHOS E ABSTRAÇÕES: A PINTURA AUTOBIOGRÁFICA DE MARIA AUXILIADORA | 50 |
| 6 CONCLUSÃO | 55 |
| REFERÊNCIAS | 57 |

1 INTRODUÇÃO

A primeira parte deste trabalho visa um apanhado geral sobre algumas compreensões dos termos “cultura” e “cultura popular”. Ele permeia os conceitos segundo a visão de alguns estudiosos, conceitos estes, amplamente discutidos, o que gera a necessidade de trazer olhares diversos sobre os temas, ainda que o objetivo não seja o aprofundamento dos questionamentos que os envolvem.

O propósito do capítulo seguinte é discutir questões da mulher na arte, sobretudo para responder à pergunta *por que não houve grandes mulheres artistas?* Para isso, iremos primeiro revisitar, a partir da antropologia, alguns conceitos que sustentam argumentos preconceituosos e que contribuem para apagar a trajetória das mulheres no campo artístico. Analisando indícios de diferenciação entre os sexos, iremos destrinchar alguns dos argumentos usados em nossa sociedade para justificar ou afirmar essas diferenças, e contrapô-los com uma análise antropológica, rompendo com o raciocínio de determinismo biológico.

A escolha do estudo da vida e obra de Maria Auxiliadora nos dois últimos capítulos se deu pelo fascínio por sua história de vida e produção artística já no primeiro contato que tive com a pintora, no curso de Antropologia e Arte, em 2016. Nesse curso tive a oportunidade de aprofundar meu conhecimento sobre cultura popular brasileira e também iniciar pesquisas sobre arte e gênero, dois assuntos pelos quais desenvolvi grande interesse. Desse modo, acredito ser pertinente a junção desses temas neste trabalho de conclusão de curso, bem como intenciono contribuir para evidenciar uma grande pintora mulher, que pouco apareceu no circuito das artes desde o final da década de 1980.

2 AS NOÇÕES DE "CULTURA" E "CULTURA POPULAR"

2.1 O QUE É CULTURA?

Existem várias maneiras de conceituar “cultura” e não pretendemos aqui aprofundar, nem esgotar tal debate. Buscaremos apenas delinear um campo de significados para o termo, que possa servir como pano de fundo para o estudo do trabalho de Maria Auxiliadora, realizado mais adiante nessa monografia.

Começamos, então, por lembrar que elementos da cultura carregam uma significação simbólica: são marcas e códigos que constroem afirmações metafóricas a respeito das relações sociais. Realizamos diversos processos de interpretação desses códigos culturais, observando nas pessoas, por exemplo, suas maneiras de vestir, de falar e de se comportar em determinados lugares. Uma vestimenta pode indicar a profissão, *status* social ou grupo cultural ao qual um indivíduo pertence graças aos seus significados implícitos, que decodificamos diariamente.

Sendo as sociedades humanas constituídas de acordo com os códigos e convenções simbólicas que chamamos de cultura, é importante identificarmos o contexto desses códigos, pois os significados culturais perdem seu sentido completo – ou ganham novos sentidos – quando vistos isolados ou fora de seu cenário de origem. Levar a sério uma tal noção de cultura, em sua acepção mais ampla, profunda e antropológica, implica em buscar reconstruir estruturas segundo seus próprios critérios de racionalidade (ARANTES, 1998, P. 34 e 35), ou seja, é necessário compreender o contexto de determinado meio social, suas heranças culturais, as visões de mundo que ali vigoram, para decodificar os signos dessa cultura – entre eles, as obras de arte.

2.1.1 A HERANÇA CULTURAL E A RESISTÊNCIA AO QUE FOGE AOS PADRÕES.

Os indivíduos herdam e transmitem uma herança cultural construída ao longo das gerações, que tende a ser refratária a valores e comportamentos considerados diferentes, inadequados às convenções. Dessa forma, os indivíduos que por alguma razão fogem aos padrões aceitos pela maioria, podem sofrer discriminação ou desajuste. Contudo, sempre surgem – ou se abrem conscientemente – brechas para a conquista de espaços de consciência sobre a riqueza e a importância da diversidade.

No caso da sociedade Ocidental contemporânea, o museu, por exemplo, espaço “sagrado” e símbolo de erudição, começou, recentemente, a desenvolver atividades de mediação com o público, disponibilizando oficinas e programações paralelas às exposições, justamente por reconhecer a diversidade do público, de seus repertórios e de sua familiaridade com arte, história e museus. Seu espaço físico também passou a ser ocupado de formas diferentes: como ponto de encontro de manifestações políticas, palco para rodas de conversas, debates, cursos de formação, e não apenas como lugar de contemplação passiva e apreciação estética da obra de arte.

Um grupo que hoje é pensado dentro das instituições oficiais é de idosos. O Programa Meu Museu, desenvolvido pela Pinacoteca de São Paulo, tem como objetivo promover visitas educativas para grupos compostos de pessoas com 60 anos ou mais. Entre suas ações, está o estabelecimento de parcerias com instituições de atendimento e atenção ao idoso, bem como a promoção de cursos de formação a profissionais que trabalham com essa faixa etária, preparando-os para uma atuação mais qualificada no contato com a arte, a cultura e o patrimônio.¹

Apesar dessas ações a favor de grupos minoritários e historicamente excluídos, elas ainda geram resistências por parte da sociedade. Um exemplo disso foram as proibições sofridas pelo espetáculo “O evangelho segundo Jesus, rainha do céu”, desde 2016, em algumas cidades brasileiras.

Escrita por Jo Clifford, uma das mais importantes dramaturgas escocesas e ícone da arte transgênero, a peça recria o retorno de Jesus no tempo presente, na pele de uma mulher transgênero. A partir daí histórias bíblicas são recontadas sob uma perspectiva atual que discute as interpretações vigentes do cristianismo e a opressão e a intolerância sofrida por pessoas trans.² Percebe-se que, apesar dos avanços, ainda é difícil para a sociedade brasileira quebrar padrões e preconceitos, aceitar novas perspectivas estéticas, novos corpos e objetos, inclusive na arte. Isso vale também para o trabalho de uma mulher negra e de origem popular, como veremos posteriormente.

Como se vê, a cultura não é um conjunto coeso e homogêneo, sobretudo nas sociedades complexas atuais. O universo simbólico que chamamos de cultura compreende também

¹ Fonte: PINACOTECA de São Paulo. Disponível em: <<http://museu.pinacoteca.org.br/programas-desenvolvidos/>>. Acesso em 04 de out. 2018.

² Fonte: O GLOBO. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jesus-tido-como-imagem-semelhanca-de-todos-menos-das-pessoas-trans-critica-atriz-22747777>>. Acesso em 13 de out. 2018.

tensões, disputas, diferentes visões e ideologias. Uma das maneiras de abordar as diferentes dimensões da cultura nas sociedades Ocidentais é classificá-las de acordo com os estratos sociais que produzem e consomem os bens culturais. Essa abordagem dá origem às categorias de cultura erudita, cultura popular e cultura de massa/indústria cultural. Ainda que, atualmente, as fronteiras entre as três dimensões estejam cada vez mais tênues, tal categorização ainda é forte em certos segmentos, entre os quais o campo da arte. Assim, nos deteremos na ideia de cultura popular nas páginas que se seguem.

2.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA POPULAR.

Assim como já se afirmou sobre o conceito de cultura, a expressão “cultura popular” não é definida de modo consensual e muitos estudiosos já se dedicaram ao tema, no entanto, ainda há muitas questões em debate, o que acarreta dificuldade de formular uma noção única e definitiva. Existe uma inquietação por parte dos estudiosos e intelectuais ao abordarem o tema da cultura popular. Nenhuma definição consegue corresponder, em sua totalidade, ao amplo significado que o termo reflete hoje. Seu conceito varia conforme o autor e período, assim como muitos outros conceitos das ciências humanas que vão sendo repensados ao longo da história, acrescentados de novos paradigmas, significados e perspectivas. Apesar da ausência de uma definição precisa para os fenômenos sociais, ainda assim, precisamos lhes atribuir um nome e precisar um campo semântico para que seja possível estudá-los, ainda que, futuramente, seu nome e definição sejam contestados.

Uma visão bastante comum de “cultura popular”, segundo Arantes em *O que é Cultura Popular* (ARANTES, 1998, p. 21), está relacionada com o povo, a grande massa da população, que se contrapõe à cultura das elites (povo e ignorância X elite culta e erudita). Para o autor, outra visão da cultura popular está ligada àquela que preserva as tradições nacionais mais genuínas, pré-capitalistas. Já segundo Roger Chartier (1994, p. 179), é possível, dentre as inúmeras definições de cultura popular, reduzi-las a dois grandes modelos interpretativos. O primeiro considera a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica própria e independente da cultura letrada. Já o segundo compreende a cultura popular de acordo com as relações de dominação social que existem no mundo, considerando, portanto, sua dependência em relação à cultura das camadas sociais dominantes.

Em *Culturas Híbridas*, Nestor Canclini (1997, p. 206) argumenta que, na bibliografia sobre cultura popular, é comum supor que há um interesse intrínseco dos setores hegemônicos

da sociedade em promover a modernidade, em contraponto aos populares, que se mantêm fiéis às tradições. Essa argumentação legitima a posição hegemônica de um setor (elite econômica), enquanto justifica o suposto atraso e subalternidade do outro (classes populares).

Se observamos o significado de cultura no senso comum, veremos que ele relaciona a cultura com conhecimentos específicos ligados ao letramento e à erudição. Desse modo, ter cultura, ou “ser culto”, representaria possuir “bom gosto” e o repertório legitimado pelas elites. No entanto, a sociedade é complexa e existem diversas noções de mundo diferentes em uma mesma época ou região. Ainda assim, alguns tipos de saberes são privilegiados por meio de mecanismos de produção e divulgação de ideias - como as escolas, as mídias e os meios de comunicação hegemônicos - e tratados como se devessem ser o modo de pensar de todos. Há saberes que são legitimados por esses meios, e que implicitamente adquirem um patamar de importância e superioridade sobre os demais. Esse é o caso da cultura erudita. Não é, na maior parte das vezes, o caso da cultura popular.

Roger Chartier (1994, p. 183-184), também questiona a concepção dominante de cultura popular como parte daquilo que ela *não* é, portanto, do contraste com a cultura dominante e letrada. Segundo o autor, objetos da cultura popular, como a literatura popular, não são tão radicalmente diferentes da literatura da elite, e são compartilhadas por meios sociais diferentes e não apenas pelas camadas populares da sociedade. Desse modo, o que importa para identificar a cultura popular é sua apropriação pelos indivíduos e não sua complexa distribuição entre os grupos sociais. As práticas e formas de apropriação de textos, códigos e modelos compartilhados são tão geradoras de diferenciação quanto às próprias práticas de cada grupo social.

Nesse mesmo contexto, Ricardo Gomes Lima (2015, p. 326-329) destaca que vários autores recusam a dicotomia erudito X popular, quando afirmam o fluxo contínuo de trocas culturais entre as camadas sociais. De fato, com os diferentes veículos de comunicação atuais - as redes sociais e mídias que comunicam e difundem informações com grande volume e velocidade - amplia-se ainda mais o cruzamento simbólico dos diversos estratos da sociedade. Essa capacidade de integração e comunicação faz parte da grande diferença entre o ser humano e os outros animais. O ser humano é o único ser possuidor de cultura, dando à espécie humana a capacidade de romper com suas próprias limitações. Dessa forma, a cultura foi e vai se modificando ao longo dos anos, possibilitando transformações em nossa sociedade, como o desenvolvimento da linguagem e fluidez nos hábitos cotidianos. É através da comunicação que o ser humano pode transmitir às próximas gerações seu conhecimento.

2.2.1 QUESTÕES POLÍTICAS.

O termo “cultura popular” pode conter o sentido de arte do povo, feita pelo povo e por vezes acaba sendo considerada como “primitiva” ou alienada e ingênua, como aconteceu com Maria Auxiliadora e que veremos mais a frente nesse trabalho. Em contraponto aos conhecimentos específicos e refinados relacionados ao que é considerado “culto”, temos as práticas, saberes e tradições populares que fazem parte do cotidiano das diferentes comunidades. Eles são normalmente colocados dentro da mesma categoria de “cultura popular”, ainda que sejam extremamente diversos. É contraditório que tudo aquilo que é relacionado com o “povo” e está presente na vida da maioria da população seja qualificado pelas elites como errado, de mau gosto, simplório ou pitoresco. Tratando-se especificamente da arte, ela é nomeada como ingênua ou “primitiva”. Esse contrassenso ocorre porque há uma separação muito evidente entre o fazer e o saber, o trabalho intelectual e o trabalho manual. Nas sociedades capitalistas, essa separação contribui para a manutenção do *status quo* e das desigualdades entre as camadas sociais, uma vez que o saber vem acompanhado de prestígio social e melhor remuneração. Nesse sentido, o “popular” entra na categoria do fazer e, conseqüentemente, é destituído do saber.

Em um determinado grupo social, pode haver vários pontos de vistas conflitantes acerca de questões políticas e sociais e, conseqüentemente, elementos culturais diferentes. Contudo, há uma tendência observada nas políticas culturais e na indústria cultural³, de difundir padrões estéticos de interesse das camadas sociais dominantes como se representassem toda a sociedade. Essa busca pela homogeneidade da cultura leva camadas dominantes a controlarem não só a economia e a política, mas também o campo das ideias.

De acordo com Ricardo Gomes Lima (2015, p. 326), no Brasil, as obras de arte dos setores populares da sociedade foram integradas pelos estudiosos ao domínio da arte apenas em meados do século XX. Porém, segundo o autor, se considerarmos populares as modalidades de arte não ditadas pelos cânones hegemônicos, compreendendo arte como a expressão simbólica do homem e expressão dos valores do indivíduo e do grupo que a produzem, a arte popular é muito mais antiga.

³ De acordo com Adorno e Horkheimer em “A Indústria Cultural como Mistificação das Massas” (1985), a Indústria Cultural é o sistema que produz cultura para as massas, cujos produtos são ausentes de valor artístico e concebidos através de um processo que visa a obtenção do lucro. Além disso, serve também como mecanismo de controle social.

Trata-se de obras oriundas das camadas menos favorecidas da sociedade, dotadas de uma estética particular e que integram um mundo próprio sobre cuja produção seus autores têm pleno domínio, mas nem sempre sobre o circuito do consumo. São obras que não expressam necessariamente os valores em circulação no interior do sistema hegemônico de arte, mundo que os produtores dessas obras muitas vezes ignoram e do qual não participam. Refiro-me àqueles objetos definidos como arte popular, categoria imprecisa, ambígua, cujo emprego não deixa de causar certo desconforto mesmo para aqueles que a utilizam e defendem (LIMA, 2015, p. 326).

2.2.2 TRADIÇÃO

Parte dos pesquisadores relaciona a “cultura popular” ao “folclore”, isto é, ao conjunto de objetos e práticas consideradas “tradicionais”. Outros ainda acreditam que as manifestações tradicionais são resquícios da cultura “cultu” de outros lugares e épocas, isso resulta na preocupação em determinar o tempo e espaço de origem das tradições, selecionando representações de países e regiões delimitados seja administrativamente ou pela própria natureza, como se esses fatores fossem os responsáveis pela pluralidade cultural de um país.

No entanto, analisar a cultura popular como “tradição” significa afirmar que a melhor manifestação de um povo está no passado e negar as alterações sofridas ao longo do tempo. A cultura popular é vista como unidade, mas na verdade é composta de fragmentos que insistentemente são relacionados com o passado. Contudo, sempre que se remonta a alguma “tradição” de determinado momento histórico, ela vem junto com elementos novos que somam outros significados.

Assim, as tradições vão sendo atualizadas para não desaparecerem e, portanto, não são engessadas e definitivas, ao contrário do que supõem o senso comum e mesmo os folcloristas dos anos 1950 e 1960. Eric Hobsbawm (1997, p. 10-11) cunhou a noção de “tradições inventadas” para se referir a essas tradições móveis, cuja aparência de invariabilidade decorre muitas vezes da mera repetição. O historiador afirma que, mesmo nas sociedades tradicionais, os costumes não impedem inovações e mudanças. Eles não podem ser invariáveis, pois a realidade dessas sociedades é mutável, sendo que a decadência do costume inevitavelmente modifica a tradição a qual ele geralmente está associado.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E GÊNERO A PARTIR DOS ESTUDOS SOBRE CULTURA.

3.1 CADÊ ELAS?

Dentre as disputas, clivagens e relações de dominação que perpassam o universo cultural, e após a compreensão de algumas das circunstâncias em que são colocados os conceitos de arte e cultura popular, não poderíamos deixar de mencionar a questão de gênero. Ela é pertinente para avaliarmos, no próximo capítulo, o contexto em que se insere o trabalho de Maria Auxiliadora.

Há uma quantidade ainda pequena, porém crescente de exposições dedicadas à compreensão de obras de mulheres artistas ao longo da história da arte. Isso se deve muito aos estudos de arte e gênero nas universidades, que passaram a desenvolver pesquisas dedicadas ao tema e começaram a investigar essa questão com mais afinco (SIMIONI, 2007, p. 376). Esse aumento resulta também das lutas dos movimentos sociais, desde a segunda metade do século XX, entre os quais se encontra a pauta feminista. A partir de questões relacionadas a gênero e arte, uma das problemáticas que surge é: por que não houve grandes mulheres artistas? A resposta a esta questão não é simples e será apresentada mais adiante.

3.1.1 O PAPEL DA CULTURA NA DIFERENÇA ENTRE OS SEXOS.

A espécie humana se diferencia anatômica e fisiologicamente por indivíduos do sexo masculino e do sexo feminino. Contudo, Roque de Barros Laraia (1986, p. 17) explica em *Cultura, um conceito antropológico*, que com as diferenças de comportamento entre pessoas de sexos diferentes não são determinadas pelas diferenças genéticas, mas principalmente pela sua cultura, pelos comportamentos que se aprendem ao longo da socialização. Dessa forma, o comportamento dos indivíduos está relacionado com o aprendizado, o processo de endoculturação. Esse processo cultural, como descrito no capítulo anterior, é aquele através do qual os indivíduos assimilam os códigos, normas e valores de sua sociedade, seu modo de vida, crenças e conhecimentos. Isso se dá desde a infância por meio da família, amigos, escola

e de outros grupos sociais dos quais o indivíduo faz parte.⁴ Homens e mulheres podem agir de formas diferentes não em função do seu aparato biológico, mas em decorrência de uma educação diferenciada, que pode mudar dependendo de cada sociedade. Isso se observa no fato de que atividades atribuídas às mulheres em uma cultura podem ser atribuídas aos homens em uma outra.

Um outro aspecto pertinente que o autor se detém é o de que a atuação da pessoa em sua cultura é limitada, de forma que ninguém consegue participar de todos os seus elementos. Ainda assim, os homens têm um lugar privilegiado no que se refere à participação na vida cultural da maioria das sociedades. Isso se observa, por exemplo, no fato de que as mulheres, até um determinado momento da história das sociedades ocidentais, dificilmente podiam trabalhar fora de casa, pois o papel delas na sociedade, até meados do século XX, compreendia apenas a vida doméstica.

Com isso, é possível concluir que qualquer indivíduo, independente do seu gênero, é plenamente capaz de desenvolver as mesmas habilidades em pintura, desenho, ciência e qualquer outra técnica ou atividade produtiva, já que não existe diferenciação biológica que justifique uma propensão de interesse em determinado tipo de conhecimento por um dos sexos, ou mesmo uma predisposição à melhor execução de uma determinada tarefa. Laraia explica que, com o nosso desenvolvimento tecnológico, é possível resolver possíveis empecilhos de ordem biológica, como é o exemplo da amamentação, que atualmente pode ser realizada por indivíduos do sexo masculino com o simples uso da mamadeira. Portanto, os homens se destacaram ao longo da história porque a maior parte das sociedades permite uma mais ampla participação na vida cultural aos elementos do sexo masculino.

3.2 A RESPOSTA FEMINISTA.

Júlio César Melatti, (1986, p. 94) observa que uma formiga poderia repetir os mesmos procedimentos durante meio milênio, não alterando seus hábitos. De acordo com o autor, em uma sociedade humana, por mais isolada que esteja, como uma sociedade indígena excluída do convívio com os brancos, em 400 anos se poderia notar que ela mudou. Isso porque o ser

4 Universidade Estadual de Pernambuco. Disponível em: http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia_PAR_UAB/Fasciculos%20-%20Material/Estudos_Contemporaneos_Cultura/Est_C_C_A08_J_GR_260508.pdf. Acesp. Acesso em: 14 jul. 2016.

humano, diferentemente dos animais, consegue questionar seus próprios hábitos e alterá-los, ainda que para as sociedades isoladas o ritmo de mudança seja menor. O caráter dinâmico da cultura é bastante evidenciado quando se percebe que ao longo de poucos anos já ficam visíveis as diferenças na maneira de se vestir, de arrumar o cabelo e nas tendências da moda em geral.

Em algumas décadas, padrões de beleza se transformam, regras morais caem e costumes são alterados, no entanto, isso não acontece de forma tranquila. As mudanças vêm juntamente com conflitos, como exemplificado por Júlio César Melatti, na questão das mulheres, que em determinado momento histórico não podiam fumar em público sem que sua reputação fosse manchada. Atualmente, isso já é comum, porém, um preço foi pago e muitas delas sofreram zombarias e represálias, até que este hábito fosse plenamente aceito. Entender esse ponto é essencial para compreender que o processo até as mulheres fazerem parte do sistema das artes foi árduo e exigiu uma série de mudanças de comportamento e de pensamento nas sociedades, bem como de luta pela sua emancipação.

Assim como acontece com a cultura, há na arte tendências conservadoras que pretendem manter os critérios inalterados, e em contrapartida, novas tendências inovadoras despontam para tentar substituir as anteriores. Um exemplo disso é a arte feminista, que surgiu como resposta a uma tendência conservadora. Foi sobretudo na década de 1970, a partir de artistas como Barbara Kruger, Miriam Schapiro e Ana Mendieta, que novas formas do fazer artístico feminista começaram a se desenvolver.

Barbara Kruger evidenciou a questão da violência contra a mulher, já as performances de Ana Mendieta e Yoko Ono fizeram referência ao estupro. Em uma tradição na qual o fálico é comumente usado como um código de poder, Judy Chicago, com a instalação *The Dinner Party* (figuras 1 e 2), se apoderou da vagina como um forma de contraponto, utilizando o órgão sexual da mulher como foco de sua obra e um poderoso meio estético de visibilidade às mulheres na história da humanidade.

Figura 1 - Judy Chicago, **The Dinner Party**, 1974–79. Cerâmica, porcelana, tecido, 1463 × 1463 cm.



Brooklyn Museum. Disponível em <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party>. Acesso em 1 dez. 2018. Foto: Donald Woodman.

Figura 2 - Judy Chicago, **The Dinner Party**



Detalhe da obra de Judy Chicago, The Dinner Part. Disponível em <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf>. Acesso em 1 dez. 2018. Foto: Jook Leung Photography.

3.3 ONDE ESTÃO AS MULHERES CÂNONES?

Foi também nos anos de 1970 que Linda Nochlin questionou os motivos da suposta inexistência de mulheres na história da arte, com o artigo: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*⁵. Essa pergunta poderia ser aplicada a diversas outras áreas, como a ciência, a literatura, a política etc. A autora desbrava as entranhas da questão e replica seus pressupostos. Para ela, se saíssemos às ruas, ou até mesmo às faculdades de artes, fazendo essa pergunta é provável que a resposta mais comum seja a de que não houve grandes mulheres artistas porque não houve mulheres que possuísem tal talento.

Contudo, conforme discutido sobre o determinismo biológico, a diferença anatômica entre homens e mulheres nada tem a ver com uma superioridade intelectual de um sobre o outro, sendo as mulheres plenamente capazes de se desenvolver na arte e alcançar o mesmo patamar que os homens. Então, como responder a essa pergunta? De fato, há uma série de questões a serem destrinchadas e discutidas a partir dela.

Linda Nochlin, em seu artigo, vê duas reações falhas por parte das feministas em relação a esta pergunta. A primeira seria a de procurar na história da arte por grandes artistas mulheres com genialidade e talento destacáveis para lhes atribuir o devido valor. Apesar dessa ser uma atitude justa, ela não responde de fato à pergunta, e até reforça o argumento negativo, já que é preciso fazer um esforço para encontrar esses casos de genialidade feminina e que continuam em número muito inferior ao dos homens.

A outra reação é a defesa de um estilo feminino na arte, diferenciado e plenamente reconhecível, fundamentado na condição de vida e na experiência das mulheres. Claro que a função atribuída à mulher na sociedade é diferente da atribuída ao homem, como já pontuado anteriormente, mas uma unidade de estilo na prática artística das mulheres não é reconhecível na realidade. Para Butler (2003, p. 17-18)⁶, o próprio sujeito das mulheres já não é mais entendido de forma estável e permanente, contudo ela explica essa tentativa por parte da teoria feminista, que presume a existência de uma identidade única que categoriza as mulheres e que vai contra os próprios preceitos feministas. De acordo com a autora, o desenvolvimento de uma linguagem capaz representar as mulheres como sujeitos pareceu

5 Título original *Why have there been no greatest women artists?*. Publicado originalmente na revista estadunidense ArtNews, em 1971.

6 Título original *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*. Publicado originalmente em 1990.

necessária para o processo político que buscava visibilidade e legitimidade às mulheres, ainda mais em um contexto cultural na qual as mulheres pouco ou nunca eram representadas.

Mas se pensarmos em uma arte feminina baseada na sutileza, fragilidade e delicadeza dos traços, artistas homens estariam incluídos nessa arte e outras mulheres que não possuem essas características não se encaixariam em nenhuma. Se a arte feminina contempla, por exemplo, cenas da vida doméstica e cotidiana, ou qualquer outro motivo, onde colocar as artistas que não seguem esse padrão e os homens que o seguem? Desse modo, não é possível falar em um único estilo feminino e incluir todas as artistas nessa categoria.

A arte, como processo cultural e dinâmico característico do ser humano, é uma linguagem socialmente adquirida e necessita de noções e esquemas que só conseguem ser assim assimilados e desenvolvidos por meio do ensino e por um longo tempo de experimentação individual (NOCHLIN, 1971, p. 6). Ana Paulo Simione (2002, p. 84) destaca que estudos realizados por historiadores e historiadoras da arte feminista mostram que “a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico foi, do século XVII até finais do XIX, a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo”. Segundo a autora:

O estudo do modelo vivo era concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformando-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como um modelo para as demais, incluindo a brasileira. Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros (2002, p. 84-85).

Às mulheres ocidentais foi negada a possibilidade de entrar nas academias durante o maior período da história, bem como o acesso a esse conhecimento, às técnicas e modelos exigidos para o desenvolvimento de um artista.

O peso do gênero é visível em todas as esferas da vida social, incluindo a arte. Um jogador de basquete ganha mais que uma jogadora, recebe melhores prêmios⁷, além disso, possui maior visibilidade e aparece mais na mídia, fazendo mais propagandas publicitárias. A questão de gênero também está estreitamente ligada com o mercado, onde produtos desenvolvidos por homens vendem mais ou por um valor maior. Por fim, a arte se inclui em

7 BBC. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/10/141028_esporte_sexismo_rm>. Acesso em 10 de nov. 2018.

uma das tantas áreas nas quais o papel coadjuvante da mulher nos meios intelectuais é encarado com naturalidade e aceitação.

As mulheres estão em uma posição muito delicada dentro das sociedades em que o machismo é estrutural e institucionalizado, sendo a sociedade ocidental, a que se dedica o sistema das artes aqui abordado, um forte exemplo disso. Ela demanda das mulheres uma série de atributos e obrigações que só a elas são cobrados e que são profundamente enraizados nas meninas, desde o seu nascimento. Consequentemente, não é possível chegar à questão de não haver mulheres que se destacaram/destacam nas artes, sem passar pelas outras questões ideológicas e de ordem social, que incluem a desqualificação do trabalho feminino que procede até hoje e à submissão e exploração da mulher.

Sendo assim, apesar de muitas mulheres artistas, tanto do passado quanto atuais, serem dignas de estudos e maior atenção, sair à procura de cânones femininos ou validar um estilo feminino único que reforça a criação de um padrão diferenciado para as mulheres, na tentativa de justificar a forma desigual com que são tratadas pela historiografia da arte, não responde à pergunta crucial aqui debatida e nem condiz com o atual discurso feminista. O artigo de Linda foi escrito na década de 1970, mas atualmente tanto o feminismo como a arte feminista já passaram por transformações e o assunto da igualdade de gênero começou a ser mais discutido, além de outros estudiosos do tema terem surgido com novas problematizações e avanços. Contudo, se atentar às questões colocadas por Linda continua pertinente.

A temática de gênero nas artes é muito atual. É importante voltar ao passado para resgatar as mulheres esquecidas pela história da arte, entendendo o contexto cultural que privilegia o sexo masculino na maioria dos meios sociais, em detrimento do sexo feminino. Dessa forma, é possível alcançar, afinal, o porquê de nunca ter havido grandes mulheres artistas na história. Isso se sucedeu não pela falta de artistas com talento, como muitos supõem, mas devido à exclusão feminina nos diversos campos da sociedade, inclusive dos principais meios de formação da linguagem artística, que são as academias, bem como a conjuntura que inferioriza o trabalho das mulheres em todos os âmbitos da sociedade, incluindo na arte. Tendo esse contexto como base, passaremos agora ao trabalho artístico de Maria Auxiliadora.

4 MARIA AUXILIADORA: HISTÓRIA DE VIDA E MEMÓRIAS.

4.1 OS ANCESTRAIS E A FAMÍLIA SILVA

Maria Auxiliadora (figura 3) nasceu na cidade de Campo Belo, Minas Gerais, em 15 de maio de 1935. Seus pais, José Cândido e Maria Trindade de Almeida Silva, se casaram em 1928 na cidade de Bom Sucesso, região ocupada principalmente por comunidades pobres e quilombolas. Maria Almeida trabalhava na fazenda e José Cândido nas lavouras da região, em Minas Gerais. Sua avó materna, Marcelina Carlota, descendente de africanos escravizados, foi comprada na Bahia e levada para trabalhar em uma fazenda em Minas Gerais, de onde fugiu. Trabalhou como empregada doméstica e cozinheira em Sorocaba, no interior de São Paulo, quando Marcelina Carlota sofreu um acidente que deixou sequelas em um dos braços. Não podendo mais cuidar da filha Maria Almeida, entregou-a aos cuidados de familiares de sobrenome Nogueira, em Minas Gerais (MASP, 2018, p. 231. Catálogo de exposição).

Figura 3 – Maria Auxiliadora da Silva, em 1970, aos 35 anos.



Fotografia tirada na exposição de Maria Auxiliadora na galeria USIS, organizada por Alan Fisher, Consul Americano em São Paulo, 1970. Foto do acervo de sua irmã, Gina da Silva.⁸

⁸ BÜLL, Marcia Regina. Família Silva: um estudo sobre resistência cultural. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007, p. 246 e 267.

Os pais de Maria Auxiliadora tiveram juntos 18 filhos, além dos 3 filhos do casamento anterior de seu pai, e assim, nascia a família Silva de artistas afro-brasileiros. Seus ancestrais já mostravam aproximação com as artes: a avó materna era sambista e costureira e seu avô executava entalhes de madeira em carroças. Seus irmãos, por sua vez, se destacavam nas artes visuais, na música (também seu pai tocava acordeom de sete baixos) e na literatura. No entanto, foi a mãe a grande influenciadora artística dos filhos. Sempre descrita como uma mulher de personalidade forte, Maria Almeida (figura 4) insistiu na vinda da família para São Paulo. Confiando nas notícias do avanço e promessas de modernidade da cidade, deseja voltar ao seu estado natal para que os filhos possam estudar. Apenas com os filhos, se mudou para São Paulo quando Maria Auxiliadora tinha apenas 3 anos de idade e ali exerceu todo o tipo de trabalho, de vendedora de quitutes a costureira (MASP, 2018, p. 231-232).

A prática manual, artesanal, fez parte da sua trajetória desde cedo nas fazendas em que trabalhou; não é coincidência que sua carreira artística se destaque por suas obras esculpidas em madeira. Transmitiu esse conhecimento de sua infância no campo às filhas e aos filhos e, sobretudo, a Maria Auxiliadora - que a mãe gostaria que trabalhasse como costureira, e por isso chegou a matriculá-la em um curso de corte e costura (MASP, 2018, p. 232.).

Ela ensinou Maria Auxiliadora a bordar logo aos 9 anos de idade, sendo bastante enérgica nessa tarefa. Em depoimento à Lélia Coelho Frota (1975, p. 133), fica evidente o peso afetivo e a influência da mãe em sua trajetória artística:

[...] E aí depois eu fui bordando e ela começou a me ensinar a colorir. A minha pintura é super colorida; assim, eu acho que devo um pouco à minha mãe também porque ela falava essa cor fica bem, aquela não fica bem. Então eu ia acompanhando. Ela sentada, bordava também. Ela de lado, eu do outro. Nossa casa era tudo coberto de bordado [...]. Depois, quando ela me pôs no corte e costura, a professora tinha um caderno que tinha aquelas coleções tudo de gola que eu ia fazendo, e eu pintava tudo, o caderno era pintado até com flores, o caderno.⁹

Essa influência de Maria Almeida é vista tanto na variedade de cores intensas e nos bordados, quanto em algumas temáticas, como cenas de sua infância em Minas Gerais, que foram construídas a partir das histórias contadas pela mãe:

9 Depoimento originalmente publicado em Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Ensaio republicado no catálogo Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, página 133.

[...] é através do que minha mãe conta que ponho no quadro, pinto [...]. Ou talvez eu tenha visto assim em pequena e talvez ficou gravado na minha mente. Eu penso que não me lembro, mas ficou gravado.¹⁰

4.2 INSERÇÃO NO SISTEMA DAS ARTES

Quando o pai, José Cândido, encontrou a família em São Paulo, cerca de dois meses depois da chegada da esposa, começou a tomar conta de um terreno de uma antiga olaria, no bairro do Limão, e onde passaram a morar. Aos 12 anos, Maria Auxiliadora precisou parar os estudos no primário para ajudar na renda da família e iniciou no trabalho doméstico, assim como suas irmãs. Elas contam que, nessa época, as condições de trabalho vivenciadas por elas eram análogas às da escravidão. (MASP, 2018, p. 233).

Aos 19 anos chegou a trabalhar como bordadeira em uma fábrica na rua José Paulino, contudo, o serviço doméstico ainda era mais rentável, além de possibilitar um tempo livre para suas telas. Assim, entre o serviço doméstico e a pintura, Maria Auxiliadora seguiu até seus 33 anos, quando finalmente conseguiu se dedicar integralmente à pintura. E é por meio do irmão João Vicente, um de seus grandes incentivadores, que em 1949, já morando no bairro da Casa Verde, que teve contato com o grupo de artistas plásticos negros liderado pelo escritor e militante comunista Solano Trindade, no Embu das Artes.

João Vicente começou a se relacionar com a filha de Solano, Raquel Trindade, que impressionada com o talento da família Silva, os incentivava a conhecer o grupo de artistas do Embu, na qual a principal temática é a afro-brasileira. Desse modo, os membros da família Silva se mudaram para a cidade de Embu das Artes e começaram a se dedicar cada vez mais à produção artística. No entanto, Maria Auxiliadora teve uma grande decepção em Embu, após a região passar por algumas transformações e começar a abrigar muitos hippies e artistas comprometidos apenas com o valor monetário das obras e não com a qualidade do trabalho artístico.

Ela possuía uma ética própria com relação ao valor de mercado de suas pinturas, pois determinava o preço não pelo tamanho da tela, mas de acordo com o tempo que levava para sua execução. Se o usual era cobrar preços maiores por pinturas maiores, ela tinha seus

10 Texto originalmente publicado em Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Ensaio republicado no catálogo Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, página 132.

próprios parâmetros, estipulando valores pelo tempo que demora em pintá-los ou pela qualidade que atribuía a cada um deles (D'AMBROSIO, 2009). Isso demonstra a consciência do valor de seu trabalho e um domínio completo em relação a produção e negociação de suas obras.

Figura 4 – Maria Almeida da Silva, matriarca da família Silva.



Maria Almeida da Silva esculpindo na Praça da República. Década de 1960. Acervo da Família Silva.¹¹

4.3 A ARTISTA EM EVIDÊNCIA.

Auxiliadora começou a desenhar aos treze anos com pedaços de carvão e em mais de uma ocasião mencionou o fato de, muitas vezes, ao se entreter com seus desenhos, deixava a comida queimar no fogão a lenha. A tela era as paredes da cozinha e a tinta, o carvão. Depois, passou a utilizar lápis de cor, guache e, por fim, tinta a óleo.

[...] E aí ela me pôs no corte e costura. E aí nesse ínterim quando não ensinava a bordar me mandava para cozinha, limpar a cozinha, e eu pegava carvão do fogo e pegava a desenhar, ficava fazendo careta na beira do fogão. Até hoje ela conta dá risada. Porque ela fazia o possível para me ensinar a ser costureira, bordadeira, e eu tava tentando falar pra ela que eu queria ser pintora. Nessa época eu já tinha uns catorze anos e desenhava muito essas figuras-mulher que eu faço até hoje, desenhar

¹¹ BÜLL, Marcia Regina. Família Silva: um estudo sobre resistência cultural. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007, p. 52.

uma menina e depois punha nome em cada uma: ah essa é filha dessa, essa filha daquela. Às vezes ela chegava e dizia, você deixou a comida queimar, né.¹²

Maria Auxiliadora expôs pela primeira vez somente em 1968, mesmo ano em que começou a utilizar as técnicas pelos quais ficou conhecida: seu próprio cabelo e uma massa em relevo, (MASP, 2018, p. 234). Ainda nesse ano, expõe na 2ª Bienal Nacional da Bahia; no 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André; no 1º Salão Oficial de Arte Moderna de Santos; no 17º Salão Paulista de Arte Moderna e no 5º Salão de Artes Plásticas do Embu.

No início da década de 1970, Auxiliadora e parte de seus familiares voltaram para São Paulo. Apesar da decepção e ruptura com Embu, eles continuaram a participar de exposições na região (FROTA, 1975, p. 131-132). De volta à capital, Auxiliadora começou a expor seus trabalhos na Praça da República, por insistência da mãe e do irmão Vicente, e ao lado de artistas como Ivonildo Veloso de Melo, Paulo Vladmir, Isabel dos Santos, Crisaldo de Moraes, Neuton Freitas de Andrade, Isabel de Jesus, Waldeci de Deus, Waldomiro de Deus Souza, Wilma Ramos e seu próprio irmão (MASP, 2018, p. 234). Foi na Praça da República que conheceu o físico e crítico de arte Mário Schenberg que, admirado pela técnica e criatividade da pintora, comprou diversas telas e a apresentou ao cônsul dos Estados Unidos, Alan Fisher. Este último organizou, em 1971, a primeira exposição individual da artista, na Mini Galeria USIS do Consulado (figura 5), na biblioteca do Consulado Americano, no conjunto Nacional, em São Paulo (D'AMBROSIO, 2009).

Podemos destacar a frase contida na imagem e a maneira como a pintura de Maria Auxiliadora foi classificada. Apesar de ter conseguido sua primeira exposição individual, seu trabalho foi rotulado como “primitivo”. O cartaz revela que o logotipo é uma pintura abstrata/geométrica, considerada como a pintura mais atual e moderna naquele momento. Evidentemente, uma artista que pintava de modo figurativo, sem perspectiva, com cores alegres, num estilo que talvez parecesse pueril aos concretismos em ascensão no período, estava na contramão da tendência dos artistas mais vanguardistas e pertencentes à elite. A escolha do termo “primitiva” para se referir a ela indica um contexto discriminatório e etnocêntrico - e que persiste até os dias de hoje - afinal, uma vez que a artista se encaixasse nos padrões estabelecidos (educada em cursos de artes, branca e de influências europeias), certamente não receberia esse rótulo.

12 Depoimento originalmente publicado em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Ensaio republicado no catálogo *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, página 133.

Figura 5 - Folder da primeira exposição individual de Maria Auxiliadora na Mini-Galeria do United States Information Service (USIS), Consulado Americano, São Paulo, 1970.



Acervo Centro de Pesquisa MASP.¹³

A partir daí seu trabalho passou a ser mais reconhecido, tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Ainda por meio da mediação de Schenberg, a artista conheceu o marchand e colecionador de arte Werner Arnhold, e foi graças a iniciativa desse último, que as pinturas de Auxiliadora foram introduzidas nas exposições e galerias na Europa.¹⁴

A artista produzia em ritmo acelerado, e suas telas passaram a integrar exposições internacionais com temática brasileira, sendo considerada uma das principais representantes da arte “primitiva” ou “naïf”. Nesse momento, Maria Auxiliadora recebeu prêmios e reconhecimento (MASP, 2018, p. 234), e em 1972, retomou os estudos por meio do programa Mobral, temática de sua tela de mesmo título (Figura 6). Além dessa conquista, começou a

¹³ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, São Paulo: MASP, 2018, p. 242.

¹⁴ FROTA, Lélia Coelho. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. P. 309.

alcançar retorno financeiro pelo seu trabalho como artista, contudo, descobriu um câncer e, mesmo passando por tratamento e cirurgia, não deixou de pintar e de expor seus quadros na praça da República. Em 1974, aos 49 anos, Maria Auxiliadora faleceu em São Paulo.

Figura 6 - **Mobral**, 1971. Acrílica e relevo sobre tela, 60 x 120 cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 73.

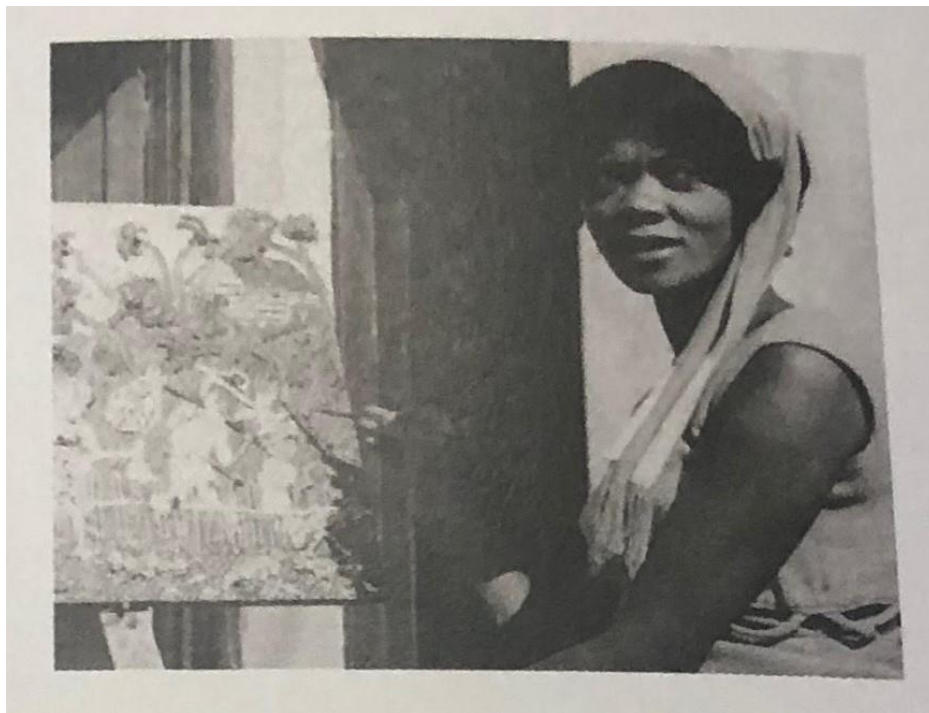
Ocorreram homenagens póstumas, menções em livros e catálogos, bem como diversas participações em exposições individuais e coletivas no Brasil e em países europeus, como Itália, França, Inglaterra, Suíça e Alemanha, no final da década de 1970. Destacam-se a participação na 10ª Bienal de São Paulo (1969); a homenagem no 11º Salão de Artes do Embu (1974); a participação na exposição “Festa de cores” no MASP (1975), na 38ª Bienal de Veneza (1978), e a publicação de *Maria Auxiliadora*, editado por Pedro Maria Bardi em 1977.

Apesar de conseguir certo reconhecimento pelo seu trabalho ainda em vida e pelas homenagens e citações póstumas, no final da década de 1980 Auxiliadora começou a cair no esquecimento e foi poucas vezes incluída em mostras coletivas e em apenas uma individual, na livraria Cultura, em São Paulo (2004). Além disso, desde então, os poucos textos e menções sobre a autora também marcaram esse esquecimento (MASP, 2018, p. 25). Esse fato é um indicativo do contexto social e cultural em que Maria Auxiliadora, e todo o sistema das artes se encontram e que é discutido nos capítulos anteriores deste trabalho. Ao encarmos Auxiliadora como uma artista popular, mulher e negra, é possível avaliarmos a tendência ao

seu esquecimento e a desvalorização de sua produção por parte dos museus, universidades, críticos etc.

Somente em 2018, que a artista voltou com certa força e evidência na exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, com curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva, no MASP. Esta foi a segunda mostra individual da artista realizada pelo museu, que reuniu 82 pinturas inéditas, além de documentos raros e fotografias. Com uma diferença de 37 anos, a primeira exposição foi realizada em 1981, por Pietro Maria Bardi, com cerca de 70 obras. Um dos objetivos dessa mais recente exposição de Maria Auxiliadora, de acordo com o curador Fernando Oliva, era renovar o interesse da artista e oferecer ao público a oportunidade de ver, rever e refletir sobre sua obra para além dos rótulos (OLIVA, 2018, p. 30).

Figura 7 – Maria Auxiliadora da Silva (1935, Campo Belo/MG - 1974, São Paulo/SP)



Extraído de: FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. P. 306.

5 A OBRA: TÉCNICA E POÉTICAS.

Apesar do trabalho como doméstica, Maria Auxiliadora nunca deixou de pintar e participar de exposições, além de vender suas telas na Praça da República e de ter uma lógica bem definida no emprego no cálculo do valor financeiro de cada trabalho. Assim, percebemos que a artista possuía autonomia em relação a produção e venda de seu trabalho e isso é importante ser ressaltado para fugirmos à tendência de colocá-la como ingênua e passiva, bem como às análises superficiais e que limitam e desvalorizam sua obra.

Também é importante destacar que o recente catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* foi bastante utilizado no desenvolvimento desse trabalho de conclusão de curso. Isso não se deu pelo fato de existirem poucos estudos sobre artista - ainda que a bibliografia sobre ela não seja realmente extensa - mas por esta publicação compilar grande parte desse material de estudo. Um dos trabalhos mais importantes sobre a artista foi o de Lélia Coelho Frota – autora de *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Século XX*, 2005 - no livro *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, 1978. O texto, de 1975, contém depoimentos de Maria Auxiliadora e foi reproduzido integralmente na publicação do MASP, assim como outros artigos inéditos e dezenas de imagens em boa resolução, entre telas e documentos, que contribuíram muito para a visualização e estudo das pinturas.

Para efeito de estudo, poderíamos separar as pinturas da artista em grupos que transpassam de forma ampla suas obras, como os núcleos temáticos escolhidos na última exposição individual da artista no Masp, tais como autorretratos, casais; interiores e manifestações populares.¹⁵ Contudo, é difícil categorizar a produção de Maria Auxiliadora em rótulos e sessões, uma vez que suas pinturas se mesclam. Em uma tela pode haver diversas temáticas e características que possibilitam múltiplas abordagens. O romance e o erotismo, por exemplo, permeiam diversos quadros; há aqueles que possuem temática do cotidiano; as flores são elementos recorrentes e as manifestações populares são muito ligadas à religiosidade. Desse modo, proponho um estudo combinado desses diversos temas, pois isso nos permite maior liberdade de análise.

15 A exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, no MASP, que aconteceu em março de 2018, contou com uma seleção de obras que se associam por meio de seis núcleos: Autorretratos; Casais; Interiores; Rural; Manifestações Populares e Candomblé, umbanda e orixás. Para a natureza de uma exposição, essa divisão funciona muito bem, no entanto, em um trabalho acadêmico há maior possibilidade de estender os temas e propor outras análises para além dessas categorias usuais.

5.1 TÉCNICA

Um marco da obra de Maria Auxiliadora foi o uso da colagem de cabelo. Ao pintar sua primeira tela de candomblé, em 1968, um fio do seu cabelo caiu na cabeça de uma figura e assim ela o manteve. Desde então, passou a utilizar seu próprio cabelo em suas pinturas. Essa mesma tela conquistou o primeiro prêmio no 5º Salão de Artes Plásticas do Embu.

Eu já pegava o cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo, muitas vezes eu pintava crioulos [...]. Tive essa ideia porque eu comecei a pintar quadro, e estava pintando um quadro grande de candomblé. Meu primeiro quadro de candomblé, em 1968, ganhou o 1º prêmio no Embu. Comecei a fazer pintando com óleo mesmo, [...] foi sem querer, um fio do meu cabelo saiu e voou assim na cabeça de uma figura do quadro. E ficou ali aquele fio.¹⁶

Para Lélia Coelho Frota (FROTA, 1975, p. 135), Maria Auxiliadora já praticava uma espécie de *body art*, ao utilizar os fios de cabelo, elementos de seu próprio corpo. De acordo com a autora, Auxiliadora se recusava a aplicar outros materiais em seus trabalhos devido à profunda identificação com as personagens de sua obra, “afetivada pelo toque definitivo de elementos corporais seus ou dos seus familiares, como também era o caso” (FROTA, 1975, p. 135).

A aproximação com a *pop art* está ligada ao uso da massa plástica, como vemos em *Iemanjá segurando os seios*, 1974 (figura 8). Para conseguir relevo, inicialmente a artista utilizava a própria tinta, que muitas vezes escorria pela tela. Depois, por indicação de um pintor de Embu, começou a utilizar a massa plástica Wanda (FROTA, 1975, p. 135). Além disso, o uso de balões com as falas das personagens dos quadros, são parecidos com os diálogos das histórias em quadrinhos, como exemplificado nas obras a seguir (figuras 9 e 10).

¹⁶ Depoimento originalmente publicado em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Ensaio republicado no catálogo *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, página 135.

Figura 8 - **Iemanjá segurando os seios**, 1974. óleo sobre tela, 57x47cm.

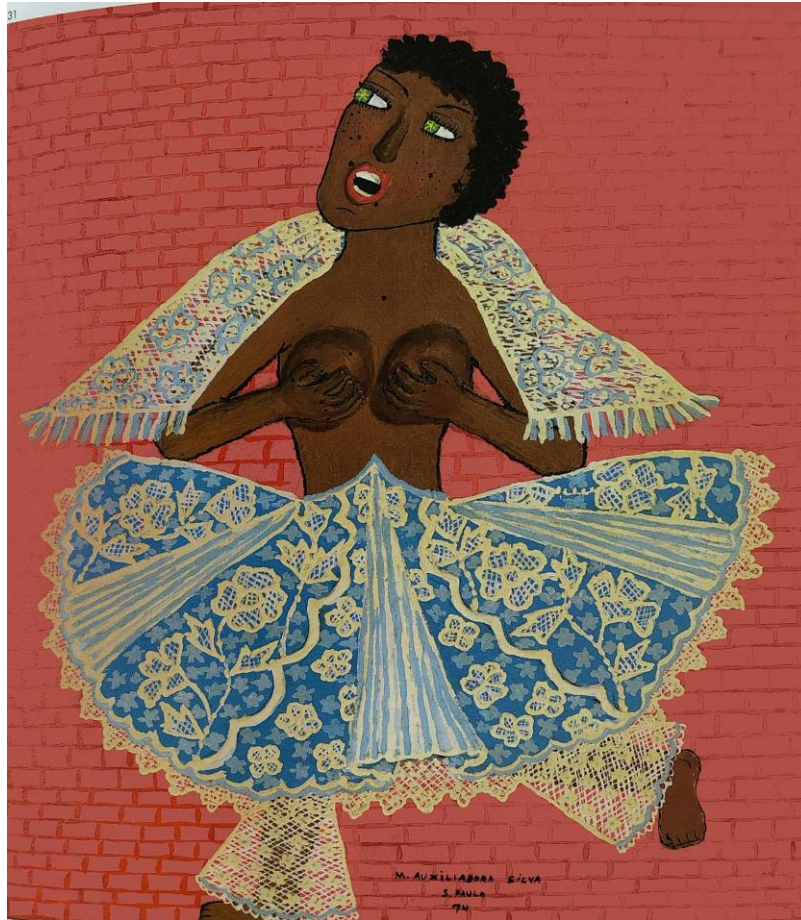


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 131.

5.2 PINTURA E RESISTÊNCIA.

A artista frequentemente utilizava o relevo nos seios e nádegas das mulheres, elemento que traz dinamismo às telas através da bidimensionalidade e também, por vezes, erotismo. Contudo, para Renata Bittencourt (BITTENCOURT, 2018, p. 32), na obra *Três mulheres*, 1972 (figura 9), a sensualidade implícita nos detalhes das roupas metodicamente penduradas, nos bordados, nos volumes e no acinturado dos vestidos, é menos evidente do que o explícito nos corpos nus. Os modelos, bem definidos e variados, os tapetes, sofás e cortinas, apresentam estampas sofisticadas. Ainda há franjas e laços na decoração e transparências nos tecidos. Dessa forma, a modelagem e a estamparia indicam um traço de sua própria biografia, como veremos mais adiante.

A desinibição das duas mulheres que estão na cama, encarando o espectador, contrasta com a reação da mulher negra ao fundo. Renata Bittencourt hipotetiza um possível apagamento da própria presença de Maria Auxiliadora, talvez motivado pela desvalorização

de suas qualidades. Timidamente, a mulher por trás da cortina convida as outras para um passeio na região da Casa Verde, bairro em que Maria Auxiliadora morou a maior parte de sua vida. Contudo, as duas parecem possuir uma vida social mais agitada. A moça branca declina, pois já tem planos com “Roberto”, e mestiça está indecisa, pode ser que aceite o convite, mas também tem a opção de sair com um homem.

Figura 9 - **Três mulheres**, 1972. Guache e massa de poliéster sobre tela, 46 x 61cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 77.

O título de outra tela, *A preparação das meninas* (1972) (Figura 10), descreve a cena apresentada. Uma das jovens de cabelos trançados anuncia que sairão após o jantar e, entre cantoria e rituais de beleza, as jovens se arrumam, em uma expressão das transformações sociais e culturais que antecederam sua pintura, como a progressiva emancipação feminina. Mulheres de seu tempo: urbanas, solteiras, trabalhadoras e financeiramente independentes (BITTENCOURT, 2018, p. 33), juntas sairão para encontros e entretenimento.

Figura 10 - **A preparação das meninas**, 1972. Técnica mista, 60 x 100cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 76.

Historicamente subjugada no contexto social e das artes, a resistência de sua pintura se deu na persistência com que retratava o cotidiano das famílias simples, nas pessoas negras do campo, nas roupas com estampas étnicas, nos cabelos crespos e nos turbantes, no carnaval e nos terreiros. Essas situações, foram pintadas diversas vezes por Auxiliadora, como em *Banhistas* (1973), *Refeição* (1970), *Candomblé* (1966-68) e *Samba* (1969) (figuras 11 a 14), e representam traços de resistência da cultura negra, popular e mestiça por meio do olhar da artista.

Temos atualmente um movimento por parte das mulheres negras de aceitação de seus cabelos naturais, assim como aconteceu anteriormente, com o movimento *black power*, contudo, a população negra ainda sofre discriminação em todos os âmbitos sociais. Os primeiros blocos de carnaval, por exemplo, não aceitam pessoas negras, e o candomblé, religião de matriz africana, também sofre ataques até hoje. Em uma sociedade ainda muito marcada pelo racismo e cujos valores estéticos se voltam sempre para o indivíduo branco e europeu, evidenciar os corpos e a cultura negra é uma forma de resistir.

A obra de Maria Auxiliadora não é política como manifesto, mas como materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo. Mais ausente que o corpo negro na história da arte brasileira é a subjetividade negra. O espaço para a manifestação de ponto de vista reveladores da experiência de ser negro foi historicamente limitado. (BITTENCOURT, p. 34).

Figura 11 - **Banhistas**, 1973. óleo sobre tela, 97,5 x 130cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 80.

Figura 12 - **Refeição**, 1970. Acrílica sobre de fibra de madeira, 19x27cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 70.

Figura 13 - **Candomblé**, 1966-68. óleo sobre tela, 50x60cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 115.

Figura 14 - **Samba**, 1969. Óleo sobre tela, 50 x 64,5 cm.

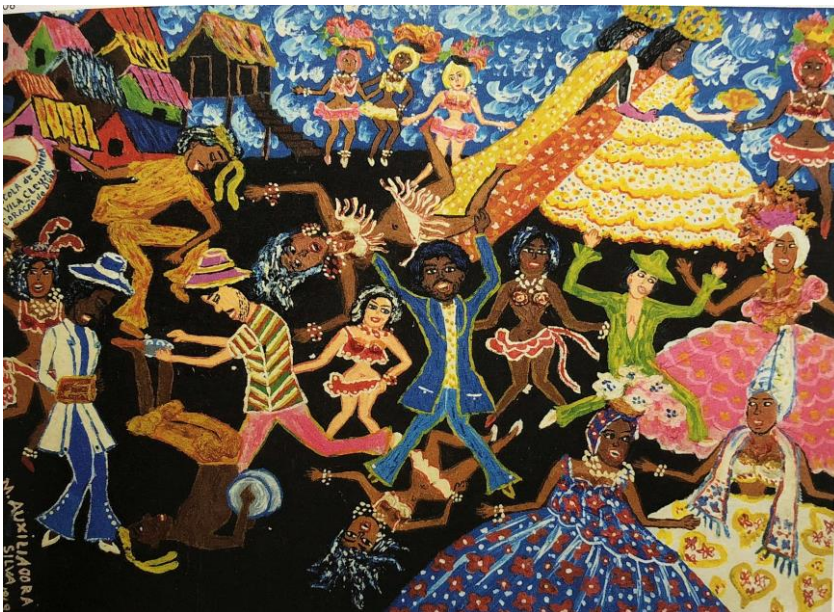


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 208.

5.3 BORDANDO TELAS

As roupas e os elementos em tecido possuem destaque em toda a obra de Maria Auxiliadora. Isso se deve à importância que a costura teve em sua vida, afinal, com a mãe costureira e que a ensina a bordar aos 9 anos, a artista ainda produzia as próprias roupas e chegou a trabalhar como bordadeira em uma fábrica na rua José Paulino.

Os modelos utilizados em seus quadros eram variados: nas imagens abaixo (figuras 15 e 16), há vestidos rodados e retos, com babados e com decotes. Há ainda paletós e macacões com muitos detalhes nas mangas e nas calças boca de sino. Existe ainda uma grande variedade de estampas e alguns vestidos possuem transparência, deixando a lingerie das moças a mostra. A cortina também foi caprichosamente detalhada.

Figura 15 - **Bar com gafeira**, 1973. Técnica mista, 85,5 x 63,5 cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 86.

Com uma cena do cotidiano, a tela a seguir apresenta a mesma estampa para os sofás e as toalhas de mesa. Há bordados nas barras dos tecidos e os paletós possuem golas e cores

diferentes. As moças usam vestidos curtos e decotados, exceto a mulher com o turbante rosa, que usa um vestido fechado e longo.

Figura 16 - **Sem título**, 1972. Guache sobre tela, 16x24cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 223.

Já nas telas abaixo, (figuras 17 e 18), o véu da noiva e o vestido de Omolu são constituídos de muitas rendas, sobretudo nas barras dos vestidos. Os remendos nas roupas, a música¹⁷, os balões e as comidas retratadas na tela (batata doce e quentão), são elementos típicos de uma festa de São João. Contudo, a artista adicionou flores e alto-relevo, elementos muito próprios de sua produção e poética, e que veremos a seguir nesse trabalho. Também se nota que o chão, diferente de outras telas que possuem a divisão entre chão e parede, ou chão e céu, aqui se transforma em algo contínuo, um plano de fundo inteiro em formato de tijolos irregulares que planificam a pintura. Ao mesmo tempo, a cena entre os noivos visivelmente acontece no primeiro plano, enquanto os casais dançam ao fundo.

¹⁷ Mais especificamente o trecho “Com a Filha De João, Antônio Ia Se Casar, Mas Pedro Fugiu Com a Noiva Na Hora De Ir Pro Altar. A Fogueira Está Queimando [...]”, da música “Pedro, Antônio e João”, de Dalva de Oliveira. Pedro até perde um dos sapatos durante a fuga.

Figura 17 - **Festa junina II**, 1974. Óleo sobre tela, 59,5 x 99,5 cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 101.

Figura 18 - **Sem título** [Omolu/Obaluaê], 1973. Técnica mista sobre eucatex, 34x24cm.

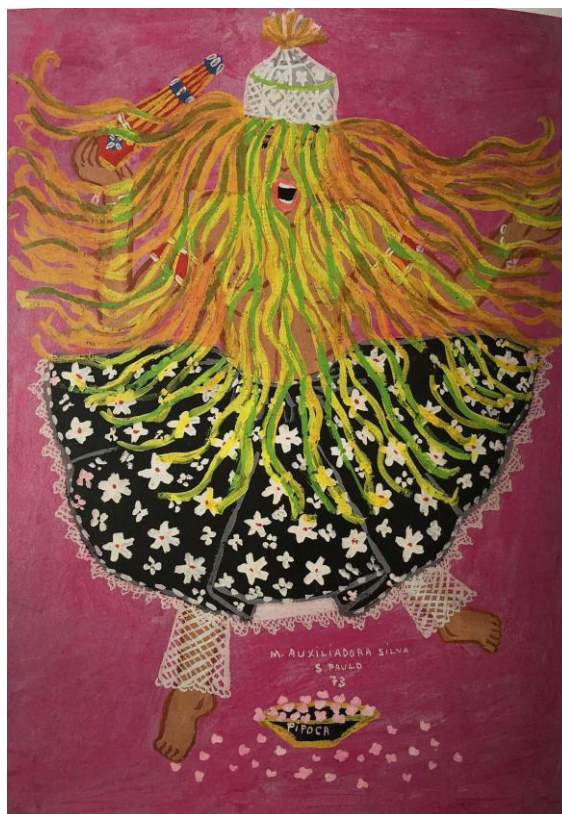


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 130.

A própria artista, em depoimento, conta sobre seu gosto em desenhar modelos e sua vontade em estudar para modelista.

Voltei agora a estudar, estou no 4º ano do Colégio arquidiocesano da Vila Mariana. Depois eu vou fazer madureza, e depois estudar para modelista, porque na minha pintura mesmo fiz alguma coisa sobre modelo porque gosto muito de desenhar modelos, demais. Desenhar modelos de vestidos. Depois eu podia trabalhar até meio-dia modelos para uma firma, depois eu pintava o resto do dia. na escola de português eu sempre ganho cem. Mas sou ruim mesmo em matemática. tenho a letra mais bonita da escola. Legível, bem-feita¹⁸.

5.4 A CIDADE, O CAMPO E AS FLORES

5.4.1 O COTIDIANO

Telas com temas do cotidiano são as mais frequentes na obra da artista. De ritos religiosos (católicos e do candomblé), a festas populares e cenas do dia-a-dia no campo. Na obra *Sem título*, de 1968, (figura 19), vemos trabalhadoras e trabalhadores do campo. Dois alimentam as galinhas, uma mulher cuida das roupas e um homem trabalha na terra. Crianças de idades diferentes seguem as mulheres ou brincam com os animais.

Apesar de autodidata e de nunca ter frequentado um curso de desenho ou artes, elementos como a desproporção do galo à esquerda, e da casa ao fundo da tela, nos permitem compreender que a artista priorizava as situações e contextos das pinturas. Em *Ateliê da artista e família*, 1973 (figura 20), por exemplo, Auxiliadora ampliou as dimensões do quadro por meio da perspectiva. Na cena, ela pinta, possivelmente ao lado do irmão. Suas obras estão espalhadas pelo ateliê, enquanto compradores observam admirados os artistas trabalharem.

¹⁸ Depoimento originalmente publicado em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Ensaio republicado no catálogo *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, página 134.

Figura 19 - **Sem título**, 1998. óleo sobre tela, 49,5x69cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 136.

Figura 20 - **Ateliê da artista e família**, 1973. Guache com relevos, 25x33cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 18.

Outro ponto marcante no trabalho de Maria Auxiliadora é a presença de várias pessoas nas pinturas. Na maior parte de sua produção, ela representava coletividades, grupos sociais: a família, colegas de trabalho, participantes de uma festa, de um velório etc. A tela *Parque de diversões*, 1973 (figura 21) é ricamente detalhada e muitas cenas acontecem ao mesmo tempo. Há crianças e também senhoras de bengala. Ao fundo, o trânsito e a cidade se contrapõem com os brinquedos e atrações. Vendedores de comidas e souvenirs completam uma perfeita representação de um parque de diversões.

Figura 21 - **Parque de diversões**, 1973. Técnica mista, 140x140cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 83.

Para Amanda Carneiro (CARNEIRO, 2018, p. 46-47), a força do trabalho de Maria Auxiliadora se expressa na ambivalência de uma narrativa que é aparentemente simples, mas que se mostra densa à medida que o espectador se aprofunda nas camadas de leitura possíveis. E é por meio dessa observação atenta, da curiosidade proporcionada pelos elementos pictóricos, que o espectador adentra as camadas da tela. Para Lilia Schwarcz (SCHWARCZ, 2018, p. 99-100), a artista não se limitava a reproduzir de forma “espontânea” o que observava a seu redor, mas por meio de detalhes ela incluía nas cenas elementos alusivos e metafóricos. “Há um jogo entre primeiro e segundo planos, entre superfície e forma, com uma série de elementos desviando-se do título das pinturas do tema central”.

Na pintura a seguir (figura 22), aparentemente acontece um baile comum, as pessoas dançam e uma mulher coloca o disco na vitrola antiga. Porém, na janela direita, uma moça chora olhando o salão e é consolada. Um casal dança com as pernas entrelaçadas, mas o homem, um senhor de roupa azul, é puxado por uma senhora. O casal parado à esquerda não está participando da dança. Com os braços na cintura um do outro, eles se aproximam e se olham. Do outro lado, duas mulheres observam seriamente.

Figura 22 - Sem informações adicionais, 1973.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 224.

5.4.2 AS FLORES

As flores são outro elemento frequente nas obras da artista. Elas integram as cenas do cotidiano, mas também são transformadas em cenários muito elaborados. Na sequência de imagens a seguir (figuras 23 a 29), jardins e campos de cultivo ricamente ornamentados são palco para homens e mulheres que se expressam de diversas formas. No meio das flores, crianças brincam, homens e mulheres trabalham, namoram, se lamentam, descansam e se abraçam.

A composição a seguir (figura 23) é construída por camadas que se repetem. Na primeira, há pessoas e dois bancos nas extremidades da pintura, posicionados na diagonal e que direcionam nosso olhar para o centro da tela. Flores grandes e com caules altos preenchem os espaços em que não há pessoas. A segunda camada é coberta por pequenas flores brancas; na terceira camada voltam a aparecer pessoas e a quarta retoma às flores brancas. Essas camadas são delimitadas por caminhos sinuosos, como o movimento das flores e nos próprios corpos dos indivíduos. Esse equilíbrio simétrico também está nas cores utilizadas, padronizadas nas flores e nas roupas das personagens.

Vemos algo parecido na sequência (figura 24): dois rapazes fumando cachimbo, são posicionados nas extremidades da tela. Caminhos curvos, dessa vez na diagonal, cortam a tela. Predominam o branco e o azul das roupas e das flores, que contrasta com o fundo laranja.

Figura 23 - **Sem título**, 1974. Guache sobre cartão colado em eucatex, 50,5 x 67 cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 1974. Imagem 140.

Figura 24 - **Sem título**, 1973. óleo sobre madeira, 46,5x60,5cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 145.

A artista também não deixa espaços vazios, ela preenche cada canto da superfície com texturas, personagens, plantas ou outros elementos. A ocupação plena e simétrica da tela, são marcantes.

Figura 25 - **Rosas vermelhas**, 1973. Guache com relevo sobre tela, 50 x 66 cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 141.

Figura 26 - **Colheita**, 1973. Técnica mista, 53x73cm.

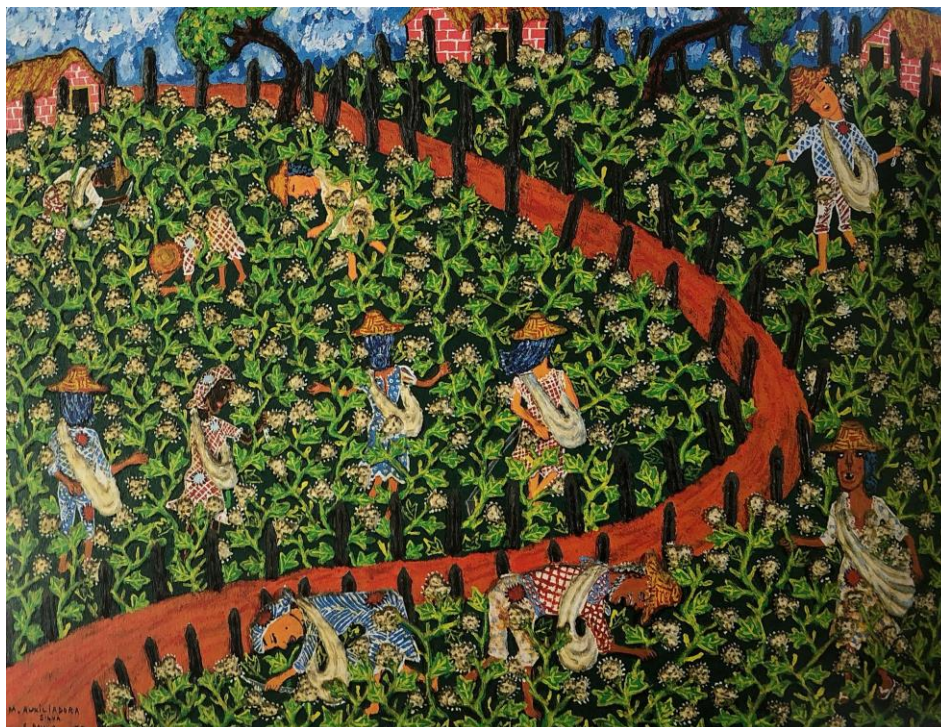


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 138.

Figura 27 - **Sem título**, 1973. Técnica mista, 45,5x54,5cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 142.

A artista não retratava apenas o trabalho na colheita das flores. Em *Cinerária*, 1974 (figura 28), podemos compreender que um triângulo amoroso acontece em meio às flores. O homem à direita olha para a moça e sorri com a mão no peito. Por sua vez, ela olha para o outro rapaz, que está de olhos fechados, todos inclinados para a mesma direção. Já em *Pervincas*, 1974 (figura 29), um homem descansa ao fundo da tela, enquanto as outras personagens observam as flores.

Figura 28 - **Cinerária**, 1974. Óleo sobre cartão colocado em tela, 29,5x49,5cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 144.

Figura 29 - **Pervincas**, 1974. Técnica mista, 45 x 61,5cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 191.

5.4.3 A TRISTEZA

A tristeza se mescla a algumas obras, sendo apenas uma nota amarga em meio à dança, ao trabalho e ao romance. Contudo, algumas telas mostram um lado melancólico. São cenas de brigas, como em *Morro dos coqueiros*, 1969 (figura 30). Provavelmente há uma roda de samba acontecendo, todos estão com roupas de festa e os músicos começam a reparar na briga que acontece ao lado esquerdo da tela. Dois homens armados com facas lutam. Ao lado, duas mulheres brigam, choram e sangram. Elas rasgam os vestidos e os pedaços dos tecidos se espalham no chão junto de seus sapatos e uma mulher tenta separá-las. Outras pessoas correm, talvez para tentar apartar a briga. A polícia e uma ambulância já estão a caminho.

Figura 30 - **Morro dos coqueiros**, 1969. Técnica mista, 40x50cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 230.

A cena da pintura intitulada *Briga*, de 1973 (figura 31), acontece em um bar. Os homens começam a brigar, apesar de, aparentemente, estarem em mesas diferentes. Um deles está com uma faca e os dois sangram. As mulheres sofrem e choram, como na obra anterior, e levam as mãos à cabeça. Atrás do balcão, o homem também leva as mãos à cabeça, enquanto a moça

parece tranquila. É curioso que a artista, tão atenta aos detalhes de suas composições, mantenha as paredes, o balcão e o chão nas mesmas cores. As garrafas, apesar de nomeadas com suas bebidas, também possuem a mesma cor. Até as cores das roupas são iguais para todas as personagens: azul e branco, com exceção do homem com faca, que possui listras vermelhas na jaqueta. A artista prioriza aqui a luta e o seu desenrolar.

Figura 31 - **Briga**, 1973. Técnica mista, 24,5x33cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 89.

5.5 SONHOS E ABSTRAÇÕES: A PINTURA AUTOBIOGRÁFICA DE MARIA AUXILIADORA

Encontramos todos os elementos observados até agora na sequência a seguir. São telas com forte tom autobiográfico, que retratam o período da vida da artista em que ela já sabia de sua doença. Jovem e cheia de sonhos, Maria Auxiliadora nos mostra seu tom mais angustiante e triste.

Na obra *Autorretrato no ateliê*, 1973, (figura 32) a artista pintou a si mesma chorando intensamente. Ela segura um lenço e deixa as mãos semi levantadas em tom de súplica, diante de um de seus quadros, que parece representar uma cena de trabalho no campo com muitas flores. Outros dois quadros de temas alegres compõem a cena e tubos de tinta e pincéis se espalham no chão. A parede de tijolos possui buracos e talvez esteja desmoronando. Atrás dos tijolos aparentes, há flores.

Figura 32 - **Autorretrato no ateliê**, 1973. Técnica mista, 55x40cm.

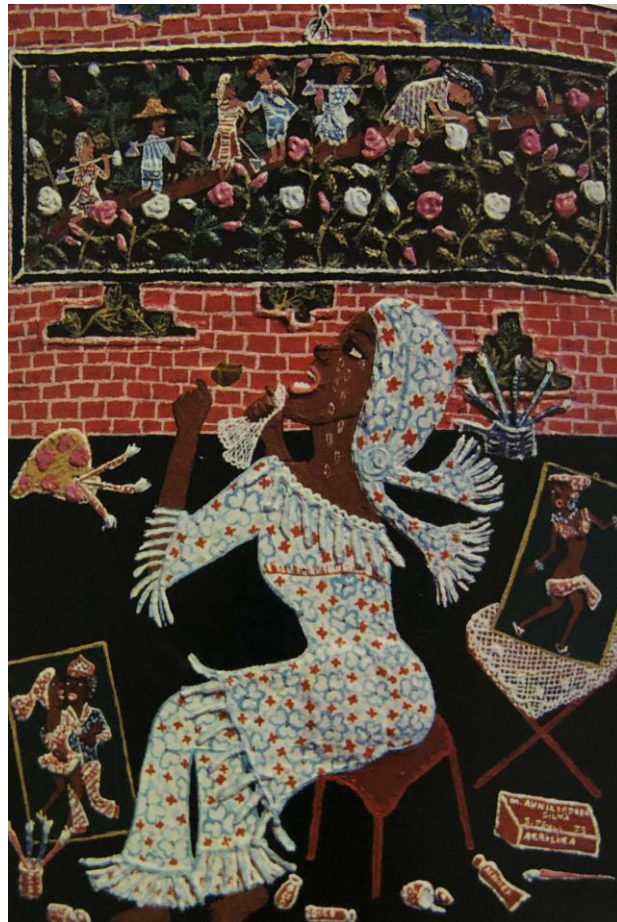


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 28.

Na seguinte (figura 33), uma mulher se encontra em um leito de hospital. Ela mesma afirma que está morrendo e pede água ao homem com a vela. Todos ao redor estão tristes, sendo que duas mulheres choram, a menina que traz a água também. A moça no canto inferior direito ergue as mãos para os céus enquanto uma se apoia no enfermeiro, que carrega uma injeção. A mulher acamada leva nas mãos um terço. Na tela seguinte (figura 34), já acontece a última unção.

Figura 33 - **No leito**, 1972. Técnica mista, 18,5x22,5cm.

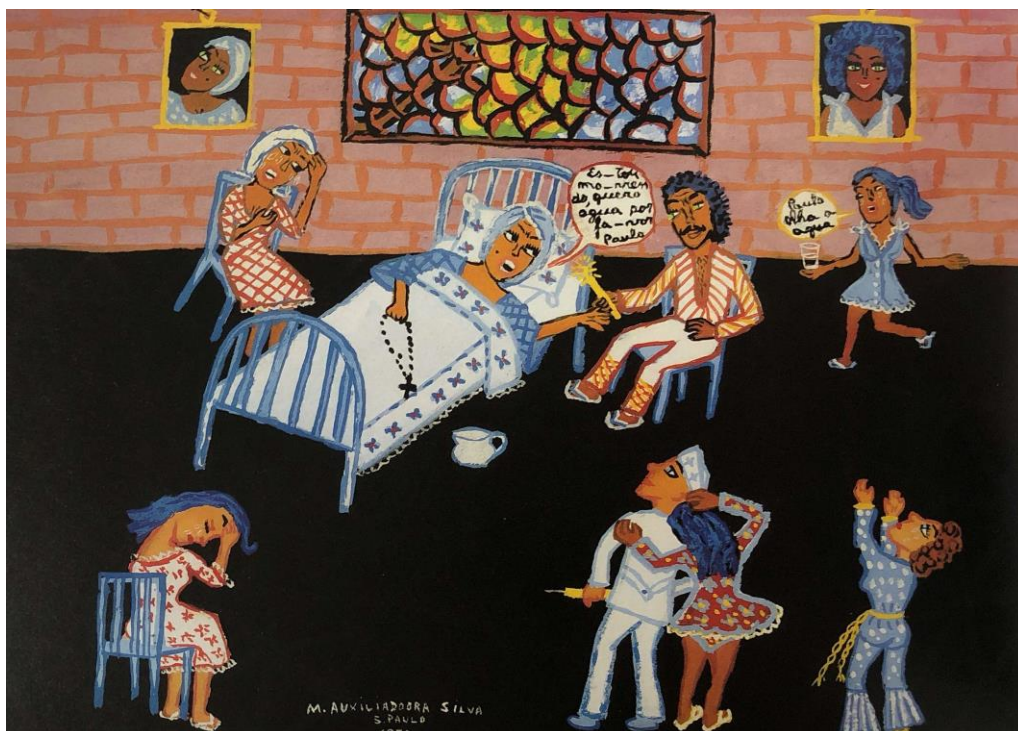


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 68.

Figura 34 - **Sem título** (última unção), 1973. Técnica mista, 32 x 24,5 cm.

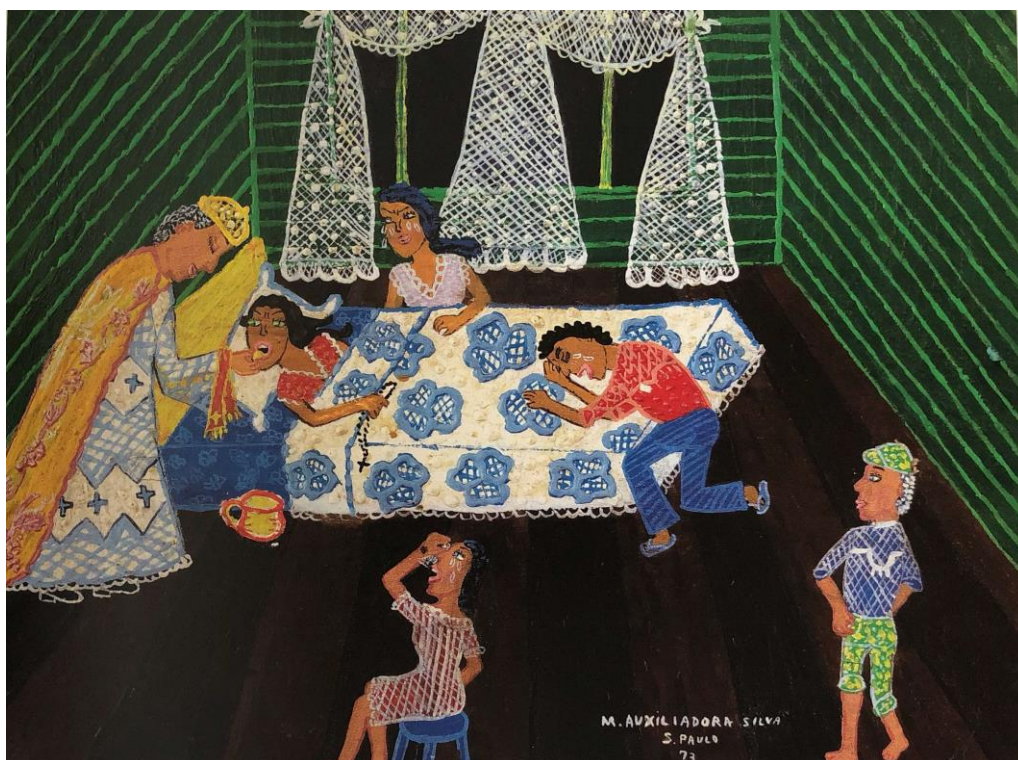


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 67.

Em *Velório da noiva* (figura 35), do mesmo ano da morte da artista, 1974, a jovem noiva está no caixão. Enterrada com seu vestido, assim como a própria artista desejava para si. O véu comprido vaza o caixão, que está adornado com muitas flores rosas e amarelas. A noiva morta segura uma cruz e o possível noivo não consegue olhar a amada. Quase todos choram, inclusive as crianças. As janelas também são elementos importantes na obra da artista. É comum olharmos através das janelas, pois lá há sempre uma paisagem ou mesmo a continuação da cena. Nesta tela, no entanto, não há paisagem exterior, tudo está escuro, apenas duas mulheres ao centro se lamentam.

Figura 35 - **Velório da noiva**, 1974. Guache e massa de poliéster sobre tela, 50x100cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 66.

Apesar de vida breve, a artista realizou muito do que desejava e conseguiu, por um tempo, viver da sua produção artística. Essa felicidade pode ser atestada na obra *Autorretrato com anjos*, 1972 (figura 36), onde ela está toda de branco e sorrindo, envolta em uma espécie de redoma de flores. Há quatro anjos, que parecem ser brancos, negros e mestiços, trazendo os elementos necessários para que a artista crie sua composição. Um deles, inclusive, carrega a mesma pintura em desenvolvimento pela artista, de temática do campo. Isso pode simbolizar a inspiração que a faz pintar a tela. O fundo não é o interior do ateliê ou a natureza do exterior, como em *Autorretrato*, de 1973 (figura 37), mas é feito de um azul que pode representar o próprio céu, ou mesmo um sonho.

Figura 36 - **Autorretrato com anjos**, 1972. Óleo sobre tela, 63,5x45cm.



Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 65.

Figura 37 - **Autorretrato**, 1973. Óleo sobre tela, 16x23,5cm.

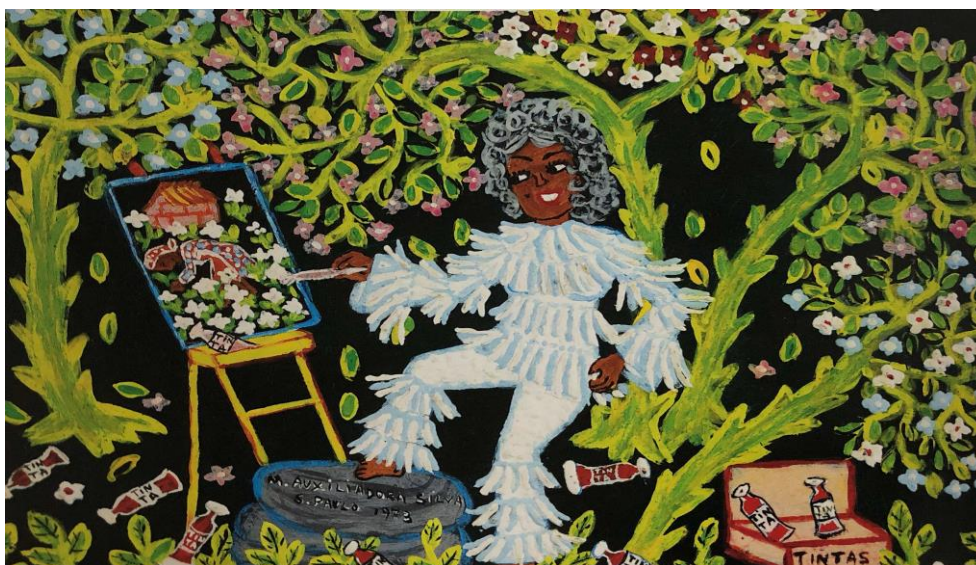


Foto extraída do catálogo da exposição *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, MASP. Imagem 74.

6 CONCLUSÃO

Não é sem propósito que o nome da recente exposição do MASP, dedicada à Maria Auxiliadora, tenha sido: *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. O trabalho de mestrado de Marcia Regina Büll, também apresentou um nome pertinente: *Família Silva - um estudo sobre resistência cultural*. De fato, não é possível escrever sobre a obra da artista, sem comentar sua trajetória de vida ou falar em resistência(s), palavra que aparece diversas vezes quando se estuda sobre Maria Auxiliadora. Foi na resistência diária que sua mãe Maria Almeida criou os 18 filhos, em um Brasil marcado pela extrema desigualdade social, de gênero, e ainda pelos traços recentes deixados pelo sistema escravocrata. Resistente ao pintar desde cedo, para conseguir viver do seu fazer artístico somente décadas depois. Resistente aos preconceitos de um sistema das artes que recusa e até desqualifica o seu trabalho. Resistência até o fim, até seus últimos dias e eternizada em suas pinturas.

Se Maria Auxiliadora era uma mulher tímida e quieta, seus trabalhos revelam a intensidade e vibração de uma alma lutadora e forte, longe de ser ingênua, como muitos a poderiam descrever. O domínio absoluto em relação às suas técnicas nos é revelado na maneira exitosa com que construiu suas telas e também no modo com que ela cobrava pelo valor de suas pinturas.

Falar sobre Maria Auxiliadora não é falar somente sobre as injustiças da vida e da sociedade, mas também sobre família e afeto. Era evidente a união e força da família Silva, cheia de artistas e de sensibilidade, na qual a ancestralidade se manteve presente e pode ser vista nas telas. Não é possível falar sobre Maria Auxiliadora sem falar sobre a dona Maria Almeida, que incentivou a carreira artística da filha desde sempre, percebendo e estimulando seu potencial artístico e de criação.

A artista mineira se encaixava, dentro da categoria das artes, no que convencionamos caracterizar como arte popular, mais especificamente, arte naïf, já que era uma artista autodidata, sem qualquer formação acadêmica em artes. Também por possuir uma origem pobre, passando a produzir obras com temas do seu cotidiano, mostrando desde os ritos afro-brasileiros até suas visões pessoais da cidade e do campo. Contudo, ela mesma não se posicionava como uma “artista popular” ou “naïf”, considerava-se apenas artista. Resistente aos rótulos, seu trabalho não é mesmo fácil de submeter a classificações usuais, tendo sido já aproximado a movimentos internacionais, como a *pop art*, o que o torna ainda mais ousado e impressionante. Sua arte foge do formalismo e ultrapassa as limitações, avançando para além do bidimensional da tela e sendo permeada pela autobiografia.

Por fim, nas palavras do crítico de arte Oscar D'Ambrosio: “tal qual um cometa, de passagem rápida, muito esperada e inesquecível, cada imagem pujante criada por Maria Auxiliadora da Silva, artista nunca acomodada, seja na técnica muito pessoal, nos temas variados ou no amor à vida, é um documento de uma passagem luminosa, mas infelizmente fugaz pelo mundo das artes.”¹⁹

¹⁹ D'Ambrosio, Oscar. Maria Auxiliadora. Um cometa das artes. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/>>. Acesso em 19 out. 2018.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BBC. **Premiação é menor para mulheres em 30% dos esportes**. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/10/141028_esporte_sexismo_rm>. Acesso em 10 de nov. 2018.

BITTENCOURT, Renata. **Eu pinto crioulos**. In: Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, São Paulo: MASP, 2018.

BROOKLYN Museum. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf>. Acesso em 1 dez. 2018

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BÜLL, Marcia Regina. **Família Silva: um estudo sobre resistência cultural**. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARNEIRO, Amanda. **Maria Auxiliadora em duas telas**. In: Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, São Paulo: MASP, 2018.

CHARTIER, Roger. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. 1994.

D'AMBROZIO, Oscar. **Maria Auxiliadora. Um cometa das artes**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/>>. Acesso em 19 out. 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Eros e Erosão na pintura de Maria Auxiliadora**, 1975. In: Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, São Paulo: MASP, 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

HOBSBAWM, E. **Introdução: a invenção das tradições**. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar 1986.

LIMA, Ricardo Gomes. In: BARCINSKI, Fabiana W. (org.). **Sobre a arte brasileira**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

MELATTI, Júlio César. In: LARAIA, Roque de Barros, **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar 1986.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**, São Paulo: MASP, 2018.

NOCHLIN, Linda. **Why there be no great women artists?**. In: Art and sexual politics. 2. ed. (1971, 1. ed.). New York: Macmillan Publishing

O GLOBO. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jesus-tido-como-imagem-semelhanca-de-todos-menos-das-pessoas-trans-critica-atriz-22747777>>. Acesso em 13 de out. 2018.

OLIVA, Fernando. **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência**. In: Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, São Paulo: MASP, 2018.

PINACOTECA de São Paulo. Disponível em: <<http://museu.pinacoteca.org.br/programas-desenvolvidos/>>. Acesso em 04 de out. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A arte de despistar**. In: Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência, São Paulo: MASP, 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A difícil arte de expor mulheres artistas**, 2011. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014>. Acesso em 12 out. 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. São Paulo: 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450/1297>>. Acesso em 1 dez. 2018.

UNIVERSIDADE Estadual de Pernambuco. Disponível em: http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia_PAR_UAB/Fasciculos%20-%20Material/Estudos_Contemporaneos_Cultura/Est_C_C_A08_J_GR_260508.pdf. Acesp. Acesso em: 14 jul. 2016.